

Michaela Raisová

Vím, jak daleko mohu zajít

Rozhovor s Nadine Georgeovou

Hlasová pedagožka Nadine Georgeová je známá zejména letitou spoluprací s Royem Hartem, jihoafrickým hercem, hlasovým experimentátorem a žákem Alfreda Wolfsohna.¹ V 90. letech se prosadila specifickým přístupem k hlasové výchově na University of Birmingham a Royal Conservatoire of Scotland (RCS). Nepoužívá konvenční hudební pojmy, vymezuje se vůči tradičnímu pojetí hlasu, který představuje linie Cicely Berryové,² Patsy

Rodenburgové³ a Kristin Linklaterové.⁴ Výcvikem u Cicely Berryové nicméně prošla i Georgeová, ještě coby studentka na Central School of Speech and Drama (CSSD).

Rozhovor se uskutečnil v červenci 2018 v Londýně v rámci dílny *International Voice Workshop for Professional Actors and Creative Artists*.

- 1 Alfred Wolfsohn (1896–1962) vynalezl ve snaze zbavit se posttraumatického syndromu utrpeného v první světové válce ve 30. letech minulého století metodu spojující poznatky z psychologie, díky níž dokázal uvolnit potlačené vzpomínky pomocí hlasu. Jeho žákem a pokračovatelem v hlasových experimentech byl Roy Hart.
- 2 Cicely Berryová (1926–2018) vedla v letech 1969–2014 hlasovou sekci v Royal Shakespeare Company v Londýně a souběžně působila i na Central School of Speech and Drama. Dnes představuje uznávanou autoritu v tradičním pojetí hlasové pedagogiky.

- 3 Patsy Rodenburgová (1953) absolvovala hlasový výcvik na Central School of Speech and Drama u Cicely Berryové, šestnáct let působila v Royal National Theatre a dvacet šest let působí jako vedoucí hlasové výchovy na Guildhall School of Music and Drama. Spolupracuje s The Royal Court Theatre a Donmar and Almeida Theatre v Londýně. Rovněž spolupracovala s mnoha světovými divadly, včetně MCHAT, divadla Complicité, Cheek by Jowl, Comedie-Française aj.
- 4 Kristin Linklaterová (1936) absolvovala hlasový výcvik na London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA). V 60. letech působila v USA a Kanadě. V 70. letech spoluzakládala Shakespeare & Company. V 90. letech začala vyvíjet vlastní přístup k hlasu, který založila na své zkušenosti z LAMDA a s Alexanderovou technikou, která, ve zkratce, zkoumá a napravuje zlozvyky při pohybu a v držení těla. Nyní se věnuje výuce hlasu na Orknejských a současně působí jako emeritní profesorka na divadelní katedře na Columbia University.

S Royem Hartem jste pracovala od samotného počátku jeho experimentální výuky. Jak vaše spolupráce probíhala?

První tři roky jsme s ním pracovali individuálně, pak ve skupině po šesti. Dechu jsme se tedy nevěnovali tolik, jako se mu věnuji teď. Pracovalo se jen s hlasem, respektive se zvuky.

Hart nevěnoval žádné cvičení přípravě a rozehrávání hlasu?

Šli jsme rovnou na věc. Někdy jsme zvládli i všechny čtyři kvality hlasu. Na textu jsem s ním pracovala až po pěti letech. Veškerá práce se soustředila nejprve na hlas.

Kolik hodin týdně jste práci věnovali?

Každá individuální lekce měla okolo dvou hodin týdně. Tehdy nás bylo jen dvanáct, byla jsem nejmladší. Měla jsem veliké štěstí, že mě Roy učil pět let. Po třech letech intenzivní individuální práce začal pracovat i se skupinou, často to bylo velmi fyzicky náročné. Například při práci na hlubokém mužském hlase jsme přes sebe nakupili podložky a měli jsme za úkol se rozběhnout, vrhnout na hromadu podložek a zase z ní vyskočit. Takhle to pokračovalo dvě hodiny. Práce s ním byla často extrémní. Kromě toho jsme se jako skupina scházeli v jeho studiu na Golders Green, kde uváděl svá krátká vystoupení, povidali jsme si a sdíleli své sny.

Předpokládám, že Hartovo studio na Golders Green je místem, kde jeho práci poprvé viděli i Peter Brook a Jerzy Grotowski.

Ano, byla jsem u toho, když ho přišli navštívit.

V té době jste byla studentkou na Central School of Speech and Drama?

Ne, odešla jsem odtamtud. Byla jsem profesionální herečkou v divadle Lincoln Repertory. Jenže když jsem viděla Roye pracovat, ukončila jsem smlouvu, vrátila jsem se do Londýna a v divadle ani na CSSD už nepokračovala.

Kolik z té původní práce s Hartem zůstalo součástí vaší praxe? Během dílny jste zmínila, že jste svůj přístup k práci s hlasem vyvinula na základě pozdější praktické zkušenosti se studenty.

Individuální práce před skupinou je to, co zůstalo. Po pěti letech Roy přestal učit, protože nás bylo už dvacet sedm, my jsme naopak začali učit jiné lidi. Ve fyzické práci, kterou s námi Roy dělal na začátku, jsme nepokračovali. Dokonce jsme nerozvíjeli ani cvičení, jímž jsme říkali *souzvuk* a *amé-ba* – zpívali jsme všichni najednou, a přitom jsme se

plazili přes sebe. Toto cvičení jsme později využili v našem prvním představení, adaptaci Euripidových *Bakchantek*. Bylo nás dvacet sedm, pracovali jsme pod jménem Roy Hart Theatre. Roy s námi nevystupoval, protože jsme jezdili po Evropě. Také jsme představení uvedli v otevřeném prostoru v Londýně, ale nebylo dobře přijato. Tehdy se Roy rozhodl, že odejdeme.

Vaše práce byla v první polovině 70. let velmi experimentální a neobvyklá.

Ano, bylo to celkem extrémní a lidé ji nedokázali nikam zařadit. Myslím, že jsme předběhli svou dobu. Roy se rozhodl, že opustíme Anglii a budeme žít ve Francii.

Proč jste si vybrali zrovna Francii?

Často jsme tam vystupovali, objevili jsme zámek v Malérargues, který byl blízko Itálii i Španělsku, což bylo dost praktické. Roy nikdy neplánoval, že na zámku budeme bydlet. Myslel, že to bude základna, odkud budeme vyjíždět na představení do zahraničí a kam za námi naopak budou jezdit umělci a divadelní soubory z celého světa. Říkal, že jednou za námi budou lidé jezdit, jen aby poslouchali naše diskuze.

Místo to bylo ideální, mohli jsme zkoušet bez omezení a byli jsme obklopeni nádhernou přírodou. Royova vize se ale nikdy nenaplnila – nikdo nemohl očekávat, že zahyne při automobilové nehodě [v květnu 1975. pozn. red.]. Na to jsme nebyli připraveni. Změnilo to úplně všechno.

Zůstali jste a pokračovali v práci?

Většina z nás se po jeho smrti rozhodla zůstat. Jeden nebo dva se vrátili do Anglie, ale většina zůstala deset let, což je neuvěřitelný projev úcty k jeho práci. Pochopitelně to bylo velmi obtížné, v domě nás bydlelo čtyřicet sedm. Ne všechny pokoje byly obyvatelné a v tak velké skupině se samozřejmě tvořily skupinky a různé vztahy, které situaci komplikovaly. Přišli jsme o našeho vůdce. Museli jsme si sehnat práci – chodili jsme sbírat víno a jablka, někteří pracovali jako truhláři, jiní v továrnách. Museli jsme nějak přežít.

Šest lidí, včetně mě, pracovalo v kuchyni. Vařili jsme každý den pro čtyřicet sedm lidí. Prvních pět let bylo veškeré jídlo na příděl. Živili jsme se luštěninami, pekli jsme si vlastní chléb, máslo jsme rozdělávali na kousičky. Pět let jsme neviděli žádné peníze. Všechno šlo do Malérargues, na provoz a stavební práce, a i ty jsme obstarávali my.

Roy Hart navazoval na práci Alfreda Wolfsohna, který byl ovlivněn učením Carla Gustava Junga a v hlasové práci

byl primárně zaměřen na psychoterapii. Hart měl umělecké ambice, kromě psychologického výcviku dosáhl i hereckého vzdělání. Jak rozvinul Wolfsohnův přístup a v čem se od něj odlišoval?

Z Wolfsohnovy práce vzešlo všechno ostatní. Jeho zkušenosti z první světové války jsou prapůvodním kořenem jeho přístupu. Proto je tak odlišný od jakékoli jiné práce s hlasem. Nedá se to s ničím jiným srovnat, protože jeho velkým tématem byla smrt. Wolfsohn chtěl uzdravit sám sebe pomocí napodobování hlasů umírajících vojáků. Zajímal se o Junga, také se s ním později potkal.

Roy vystudoval Jungovu psychologii a byl praktikujícím psychologem. Když se potkal s Wolfsohnem, měl už dávno za sebou studium psychologie na Johannesburské univerzitě. Roy spojil psychologii a práci se sny s divadlem. To je zásadní rozdíl mezi ním a Wolfsohnem. Roy tento přístup k hlasu přivedl do divadla. Wolfsohn se soustředil na zpěv, nikoli na mluvené slovo. Když jsem Roye potkala, psychologie, práce s hlasem a herectví byly propojené.

Místo tradičního rozdělení na alt, soprán, tenor a baryton hovoříte o hluboké a vysoké mužské nebo ženské kvalitě hlasu. Navazujete v tomto pojetí na Harta, nebo Wolfsohna?

Wolfsohn používal tradiční terminologii: baryton, tenor, alt a soprán. Tuto terminologii jsme používali i my za Royova vedení. Rozdělení, které nyní používám, jsem vymyslela během své práce na univerzitě v Birminghamu. Je to můj vlastní vklad, Roy ani Wolfsohn ani jiný člen Roy Hart Theatre s tím nemají nic společného.

Má to nějakou spojitost s vaším doktorským výzkumem?

Vůbec ne. Čestný doktorát mi byl udělen na Royal Conservatoire of Scotland za moji práci s hlasem. Nikdy jsem nebyla akademičkou. Po návratu z Malé Argues do Anglie jsem potkala Gerryho McCarthyho, který šéfoval divadelní katedře na Birminghamské univerzitě. Moje práce mu přišla inspirativní, proto mě pozval, abych u nich vedla praktický tříměsíční výzkum zaměřený na hlas. Když jsem odcházela z Malé Argues, přesněji z Lyonu, kde jsme vedli centrum pro výzkum hlasu, věděla jsem, že ta práce má smysl, jediné když se s ní bude experimentovat v uzavřené skupině lidí, kteří jí zasvětili svůj život. Nemohla jsem jednoduše jít a pracovat se studenty herecké školy nebo s herci, protože by této práci neporozuměli a mohlo by je to poškodit. Chtěla jsem tedy zjistit, jak s tímto přístupem k hlasu mohu pracovat, a přemýšlela jsem o technikách, které jsme zkoušeli s Royem při práci s hlasem a klasickým textem. Nevěděla jsem, zda se mi to podaří. Během této tříměsíční stáže

jsem si to ověřovala se studenty i ostatními pedagogy. Součástí práce byly reflexe, které studenti psali každý týden.

Svůj přístup jste tedy vyvinula na základě zpětné vazby od studentů?

Jednoznačně ano. Přečetla jsem všechny jejich reflexe, zjistila, co nefungovalo. A to jsem pak změnila. Klasické rozdělení na baryton, tenor, alt a soprán nebylo přínosné, proto jsem jej změnila na hlubokou břišní mužskou, vysokou hrudní mužskou, hlubokou hrudní ženskou a vysokou hlavovou ženskou kvalitu hlasu. To bylo pro studenty srozumitelnější. Pak jsem k jednotlivým kvalitám hlasu přiřadila verše ze Shakespeareových tragédií. Vybrala jsem texty, které podle mě korespondovaly s tou kterou kvalitou hlasu. Při ověřování se studenty to začalo fungovat.

I veškerou práci s dechem, kterou tady na workshopu začínáme každý den, jsem zkoušela se studenty. Práci s dechem v kruhu vestoje, otáčení hlavy, chůze, objímání, držení se za ruce, tohle všechno jsem zdokonalila v Birminghamu. Stejně tak práci, při které se sedí v půlkruhu na židlích a kdy jeden po druhém vstáváte a zkoušíte jednotlivé kvality hlasu.

Jak se studentům pracovalo?

Nejzásadnější otázka byla, jak s hlasem pracovat soustředěněji, protože jsme se pohybovali v ohromném hlasovém rozpětí. Začala jsem s jedním dvěma studenty pracovat na hlasových kvalitách, budovali jsme je postupně. O této práci pak studenti psali ve svých reflexích nebo diplomové práci.

Potom jsem vyvinula práci s dialogem na židlích. Začali jsme se Shakespeareovým textem, nejprve ve dvojici, jednu scénu. Text jsme četli na plném hlasu. Snažila jsem se zjistit, jestli to bude fungovat i při zkoušení konkrétní hry. A protože mi pedagogové, kteří režírovali studentské inscenace, umožnili vést studenty hlasově, mohla jsem si to ověřit. Vlastně šlo o osmiletý proces typu pokus-omyl, během kterého jsem si ověřovala, co funguje.

Konkrétní podobu mých dnešních děl výrazně ovlivňuje okolnost, jaká skupina účastníků se sejde. Už vím, s kým a jak mohu pracovat, jak daleko mohu zajít, což jsem dříve nebyla schopná odhadnout. Vždycky je to proces. Záleží na tom, co přijde za studenta, co má za sebou atd. Základem je ale práce, kterou jsem dělala v Birminghamu, a ta nemá nic společného ani s Royem, s Roy Hart Theatre ani s Alfredem Wolfsohnem. Tohle je můj způsob práce. Když se to tak vezme, jediné já jsem se mohla vrátit do Anglie pracovat s textem, protože kromě Roye jsem byla jediná, kdo prošel hereckým výcvikem.

V Malérargues a v Roy Hart Theatre nebyli jiní profesionální herci?

Ano, byli tam herci i tanečníci. Ale většinu v Royově skupině netvořili herci – někteří byli úředníci, další dělali něco úplně jiného. Roy nepracoval se skupinou divadelníků jako Mnouchkine nebo Brook, což také častokrát ztěžovalo situaci. Royova práce ovšem nebyla určená primárně pro divadelníky. Byla určená všem, kdo na sobě chtěli pracovat. Fakt, že ne všichni prošli hereckým výcvikem, ve mně vždy vyvolával ambivalentní pocity. Mnohým šlo o terapii, nikoliv o umění. Bylo velmi obtížné udržet mezi těmito motivacemi práci v rovnováze.

Jako studentka na Central School of Speech and Drama jste prošla hereckým a hlasovým výcvikem, učila vás Cicely Berryová. Když jste se v 90. letech vrátila z Francie, měla jste určitý odstup, díky němuž jste mohla posoudit, kam se hlasová výchova mezitím posunula. Jak se podle vás proměnil přístup k pedagogice hlasu a přednesu v britském prostředí?

To je pro mě velmi choulostivá otázka. Nemyslím si, že by se hlasová výuka od té doby, co jsem studovala na CSSD, výrazně proměnila. Vlastně mě tohle zjištění šokovalo. Když jsem se vrátila, očekávala jsem, že všichni budou dávno na vysoké úrovni. Tak tomu ale nebylo. S hlasem se pracovalo víceméně stále stejně. Nemělo to nic společného s tím, co jsme rozvíjeli s Royem, nešlo o rozvoj osobnosti. Vlastně to bylo ještě horší, než když jsem odešla, protože se na institucích začalo hovořit o poškozování hlasivek. Začalo se zakazovat to či ono. Díky bohu, že jsem jako herečka nebyla vedená takhle! Myslím si, že v tomto ohledu se věci posunuly k horšímu. Lidé se obecně více bojí, strach se šíří společností, což se odráží ve výuce. Lidé se bojí své vlastní energie, své síly, bojí se svých vlastních pocitů, které ve výsledku potlačují. Proto má dnes tolik lidí hlasové problémy.

Váš žák a kolega Mark Hamilton během naší diskuse došel k podobnému závěru. Snažila jsem se mu popsat, jak se k hlasové výchově přistupuje na mé domovské Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Výuka je u nás založená na psychosomatickém přístupu ke studiu. Hlavními předměty jsou hlasová výchova, pohyb, řeči a specifická disciplína dialogické jednání s vnitřním partnerem Ivana Vyskočila. Ten se mimochodem s Royem Hartem setkal na konferenci o psychodramatu v roce 1968. Hart se na dva týdny stal Vyskočilovým asistentem disciplíny, která tenkrát byla ve svých počátcích.

Ale to přeci vypovídá úplně o všem. O vztahu k tomu, čím se zabýváte vy, čím se zabývá vaše katedra. Proto si myslím, že máte v České republice

náskok před většinou Evropy. To samé lze říct o Royal Conservatoire of Scotland. I tam pojmají výuku k herectví holisticky, jako rozvoj člověka.

Abych to upřesnila, na naší katedře je herectví fakultativní. Jde o to, že skrze zkoumání a výuku hereckých disciplín se student učí o sobě, rozvíjí svoji osobnost. Naši absolventi se ne vždy stávají herci. Ale mohou jimi být a někdy také jsou.

To je podle mě velmi vyspělý přístup. Už není možné pouze vychovávat budoucí herce – v téhle zemi je tolik hereckých škol! Tyto školy přijímají mnoho studentů, protože je to pro ně otázka zisku. V každém ročníku je dvacet a více herců. Pak ale nemohou dostat individuální péči, jaké se dostávalo nám na CSSD. Trh je zaplavený absolventy hereckých škol, kteří nikdy herci nebudou, protože konkurence je příliš vysoká. V Dánsku přijmou do ročníku maximálně osm až deset studentů. V Malmö dvanáct, ve Stockholmu také. Proto s nimi spolupracuji. Mohu jít se studenty do hloubky. V Dánsku i Švédsku k této práci přistupují stejně jako k rozvoji jedince skrze hereckou disciplínu.

V tomto ohledu jste napřed. V Rusku se ke studentům chovají jako v 18. století, o Polsku raději nemluvě. Jste na tom lépe než Conservatoire de Paris, Rue Blanche nebo Štrasburk. Jejich výuka je konvenční, konzervativní. Časem se budou muset změnit všechny školy. Nemohou pokračovat ve výuce herectví jako doposud. Nemůžete učit studenty stejným způsobem, jako jsem se učila já před šedesáti lety.

Jsou tu pochopitelně nějaké změny – učí se Lecoq, pantomima, improvizace atd., ale není to uzpůsobené pro současné mladé lidi! Mluví o generaci lidí technického věku, kteří jsou často lépe informovaní, než jsem já. To já se učím od nich. Jak mám změnit svůj přístup, aby pro ně byl přínosný? Jistě ne tak, že budu neustále dokola drilovat výslovnost a podobná hlasová cvičení, která jsou k ničemu. Pedagogové, kteří takto učí, často své studenty doopravdy nevidí, nevnímají potenciál, který v nich dřímá, nevědí, co potřebují.

Pro práci s textem nepoužíváte mluvní, ale zpěvný hlas. Lišíte se v tomto ohledu od přístupu Patsy Rodenburgové?

Ona zpěvný hlas nepoužívá. Já jsem jediná, kdo se takto zabývá přednesem. Jediná, kdo ve výuce hlasu pracuje se zvukem, který rezonuje v těle, aby se pak proměnil ve slovo. A takto je vedena i výuka na RCS. Samozřejmě tam ale znají její teorii, zabývají se jí na začátku studia.

Patsy Rodenburgová napsala o pedagogice hlasu množství knih...

A na konzervatoři jsou studenti nabádáni, aby je všechny přečetli. Praktická část studia se ale zabývá tím, čemu se věnujeme na naší dílně. Zvuk je nesen na zpěvu a z těla přechází ve slova. Studenti si mohou pozměnit dechovou rozcvičku, mohou se rozehrát podle sebe, pracují ve skupině. Tento přístup k hlasu je vyučován jediné na RCS, nikde jinde.

Když pracujeme s textem ve dvojici, často nabádáte ostatní, aby si hlas posazovali níž. Proč? A nestává se, že studenti na konci procesu znějí podobně?

Abych to upřesnila: říkám, aby šli s hlasem *trochu* níž. Vezmeme si například Suzie z naší dílny. Když začala přednášet svůj text, její hlas byl posazen velmi vysoko. To není udržitelné a také se to nedá poslouchat příliš dlouho. Jen jsem jí poradila, aby si hlas posadila níž. Když to udělá, má pak větší prostor pro pohyb hlasu.

Po absolvování této práce ale studenti v žádném případě nezní stejně. Spíš je pravděpodobnější, že budou znít stejně po zkušenosti s Kristin Linklaterovou nebo Patsy – u nich studenti hlas jenom *produkuji*. Kdyby mě slyšely, tak by mi nepoděkovaly, tak to ale je. Když mluvíte určitým způsobem, tak vaše tělo hlas nerezonuje. Zpěvní hlas používám proto, že při zpěvu hlas zní nejprve v těle. Zkoumáme, kde v těle jsou při tvorbě hlasu vibrace, a toto porozumění využíváme v mluveném projevu. Nejde o to, říkat text celou dobu na plném hlase. Ani o to, jak uvidíte v druhém týdnu naší dílny, odříkávat text vestoje na plném hlase. To je jen pouhá rozcvička na rozehrání. Opravdová práce začíná až potom: Jak pracovat s tolika emocionálními úrovněmi, jež se otevírají při zpěvním hlase? Nejde o intelektuální cvičení.

Když se vrátíme zpět ke čtyřem kvalitám hlasu, zmínila jste, že ještě před vaším příchodem na Royal Conservatoire of Scotland jste na rozvoji svého přístupu k hlasu pracovala se studenty v Evropě. Říkala jste, že původně jste se s nimi snažili obsáhnout hlasem čtyři oktávy, pak jste ale ustoupila na dvě.

Mladí lidé nemohou vydržet práci s hlasem přes čtyři oktávy. Nějakou dobu trvá, než se dostanete na takovou úroveň. Někteří herci ve Švédsku jsou toho schopní díky dvacetileté zkušenosti s výbornými světovými režiséry, jako byl například Ingmar Bergman. Mladí lidé musí svůj hlas nejprve vybudovat tréninkem, bylo by škodlivé nutit je k podobným výkonům.

Na vaší dílně tady v Londýně ale se třemi až čtyřmi oktávami pracujeme.

Ano, protože jste na jiné úrovni. Nejste studenty na divadelní škole. Všimněte si, že s Tinou pracují jinak než s ostatními. Je mladší, zranitelnější,

a vím, čím si prošla na škole. S vámi například také pracuji jinak, protože vy jste schopná ty tři oktávy obsáhnout. Ale těm, kteří podobnou práci nikdy nedělali, kteří nemají tělovou zkušenost se zpěvem, natož třeba s vlastním tělem vůbec, se snažím práci přizpůsobit. Musí se na to jít pomalu. Někteří lidé nikdy předtím doopravdy nedýchlali. Nebo se předtím nikoho nedotýkali. Spolu s mými kolegy jsme vytvořili pomalá dechová cvičení, studenty jsme jimi provedli, vysvětlovali jim, co se děje.

Jak se stalo, že jste svoji práci mohla přijít rozvíjet na Royal Conservatoire of Scotland?

Katedru hlasu tehdy vedla Jean Mooreová, která mě velkoryse pozvala, abych si u nich výuku zkusila, aniž by mou práci osobně znala. Později jsem se stala i členkou katedry, protože Jean měla nedostatek hlasových pedagogů. Zpočátku jsem vyučovala i jiný přístup k práci s hlasem, ale Jean mě vyzvala, abych se věnovala tomu svému.

Potom se přidala Ros Steenová, která studovala u Cicely Berryové. Byla dobře obeznámená s její metodou, ale nevyhovovala jí. Měla jsem zrovna na RCS jednu z prvních hodin, kam Ros přišla a ihned se do mě zamilovala. Hned od začátku chtěla první ročníky vést podle mého přístupu k hlasu – jsme to my dvě, kdo začal takto vyučovat. Urazily jsme dlouhou cestu a překonaly spoustu překážek, jak u studentů, tak u ostatních pedagogů. Spolupracujeme spolu přes pětadvacet let a krom studentů jsme na RCS učily i další pedagogy či zaměstnance školy.

Pokud se nepletu, reflexe zaměstnanců RCS vyšly i knižně, že?

Ano. Pracovala jsem s každým zaměstnancem, včetně katedry herectví, katedry autorského divadla, přidal se i pan děkan. Bylo to neuvěřitelné.

S mým přístupem má na RCS zkušenost každý. Nejprve jsme s Ros pracovaly na katedře činoherního herectví, později jsme začaly působit i na katedře muzikálového divadla. Tenkrát tuto katedru vedl Andrew Panton. Nejprve mé práci nerozuměl, ale když viděl, jaký účinek má na studenty, rozhodl se ve spolupráci pokračovat. Studenti byli schopni propojit svoji energii a emoce se svým hlasem, a to i ve zpěvu. I podle pedagogů byli žáci najednou schopní něčeho nového.

Podle tohoto přístupu pak začala pracovat i katedra autorského divadla. Její studenti pracovali intenzivněji, kromě herectví měli i tanec, ale práce s hlasem pro ně prý byla nejdůležitější. Nestává se jim, že by něco zazpívali a pak z nich vylezl srandovní mluvní hlas, který je úplně jiný v kvalitě i posazení. Všichni studenti byli schopni pracovat s hlasem stejně při přednesu i zpěvu.

Všimla jsem si, že často odkazujete k emocím. Na mé katedře se při výchově k hlasu pracuje spíše s představou než rovnou s konkrétní emocí. Oproti tomu je přístup Patsy Rodenburgové technický. Proto se snažím tyto dva různé přístupy srovnat s tím naším. Snažím se zjistit, jestli, jak a kde se mohou doplňovat.

Podle mě je rozdíl v tom, že se mnou lidé cítí, že se na mě mohou obrátit. Že jsem tu pro ně, nejsem uzavřená do sebe. Každý by měl mít přístup k mé práci, měl by mít možnost si o ní něco přečíst. Studenti by měli mít možnost s ní pracovat a rozvíjet ji.

Když se mě Ros zeptala, jestli může vyučovat podle mého přístupu, hned jsem souhlasila. Jednou si postěžovala: „Nadine, proč nemohu učit tak jako ty?“ Odpověděla jsem jí, že je to samozřejmě proto, že ona není já a že je to tak v pořádku. Přišla si na vlastní způsob, jak s mým přístupem naložit. Musíte práci přizpůsobit prostředí, ve kterém vyučujete. Rozdíl je v tom, že s mým přístupem můžete naložit, jak se vám hodí. Nikomu neříkám, co a jak má dělat. Můžete mít ochrannou známku, třeba pokud jde o to, jakou dechovou rozcvičku používáte. Ale nemůžete mít patent na to, jakým způsobem ji vyučujete. Vždycky musíte práci přizpůsobit podle situace, v jaké se se studenty nacházíte. Nezajímá mě, jaký mám status. Víím, kdo jsem, a lidé o práci se mnou stojí. Co víc bych si mohla přát?

